

Lenka Krupková

Das Warschauer Fenster in die *Neue Musik*

Zur Reflexion des Warschauer Herbstes in der tschechischen musikalischen Publizistik der 50er und 60er Jahre

Seit dem Jahre 1956 entwickelte sich in Polen eine außerordentliche Situation, während der sich im Rahmen der zentral gesteuerten Kulturpolitik der kommunistischen Länder auf der Plattform des Festivals „Warschauer Herbst“ ein Forum der modernen Musik bildete. Das Forum war gegenüber der westlichen Neuen Musik gezielt positiv geöffnet. In diesem Milieu etablierte sich die polnische kompositorische Schule, derer Repräsentanten bald von außen mit Respekt wahrgenommen wurden. Der Einfluss auf die Musikkultur weiterer Länder des Ostblocks war zwar unentbehrlich, allerdings nicht überall äußerte er sich mit gleicher Intensität. In der damaligen Tschechoslowakei wurde die polnische Musik ziemlich deutlich reflektiert – als Nachweise können Artikel in zeitgenössischen Musikperiodiken dienen. Der Verband tschechoslowakischer Komponisten (Svaz Československých skladatelů) sponserte jedes Jahr eine zahlreiche Gruppe der „Beobachter“, also Komponisten, ausübender Künstler, Musikwissenschaftler, die den „Warschauer Herbst“ besuchten, der auf diese Art und Weise zum Darmstadt für volksdemokratische Länder wurde. Zahlreiche Referate, die nach jedem Besuch des Festivals folgten und die vor allem in der Zeitschrift „Musikalische Revue“ (Hudební rozhledy) erschienen, repräsentieren nur zum Teil ein individuelles Meinungsfeld deren Autoren. Aus der heutigen Sicht sind diejenigen Texte am interessantesten, die in den ersten Jahrzehnten der Existenz des Festivals entstanden, weil daraus ersichtlich ist, dass diese zum bedeutenden Teil auch offizielle, seitens des Verbandes überprüfte Stellungnahmen zu der neuen Musik repräsentierten und gleichzeitig man auch Probleme der zeitgenössischen eigentlichen tschechischen oder slowakischen musikalischen Produktion löst. Auf Grund dieser reflektierenden Aufsätze von dem Ende der fünfziger und aus den sechziger Jahren versuche ich in meiner Studie zu zeigen, wie die Grundzüge und Spezifika der tschechischen Diskussion über die polnische

„Neue Musik“ sowie über die musikalische Avantgarde allgemein waren und in welchem Maße daran in der damaligen Tschechoslowakei die gültige Ideologie des sozialistischen Realismus teilnahm.

Pavel Eckstein, der damalige Direktor des Apparats des Verbandes tschechoslowakischer Komponisten, polemisiert in seinem Artikel zu dem Thema der inhaltlichen Orientierung des gerade entstandenen internationalen Festivals der Gegenwartsmusik.¹ In der Dramaturgie überwogen nämlich vor allem Werke der Komponisten der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts und ein wenig unpassend wurden hier auch symphonische Werke von Brahms, Tschaiowski und Strauss angeführt. Für Pavel Eckstein persönlich war diese Stilorientierung annehmbar und er berichtete sozusagen mit Bedauern, dass die Organisatoren des Festivals es fernerhin beabsichtigen, die Auswahl der Kompositionen mit Rücksicht auf die Zeit deren Entstehens, das heißt vor allem auf die letzten 15 bis 20 Jahre, einzuschränken. Das Hauptmotiv des ersten Jahrganges des Festivals war das Interesse an Schönberg und dessen dodekaphonische Werke, trotzdem aber blieben nach Ecksteins Aussage große Erwartungen in vollem Umfang unerfüllt: „Mit Ausnahme einer kleinen Menge extravaganter Menschen bildete sich auf dem Warschauer Festival zwischen den Musikern und Zuhörern aller Nationen eine Einheitsfront, die ein solches Gebilde sehr scharf verurteilte.“ Eckstein ist der Meinung, dass die meisten Zuhörer von den Vorteilen dieser Kompositionsmethode nicht überzeugt waren und blieben. „Dieses Gewirr der Töne und ein absoluter Mangel an Ideen hatte mit der Musik, so, wie wir diese verstehen, nichts zu tun.“ Eckstein nimmt in seinem Gutachten auch die polnische zeitgenössische Musik wahr und meint darüber, dass diese ihren Weg in die Zukunft auf einer recht anderen Grundlage als die tschechische Musik suche. Das zeige sich nach seiner Meinung vor allem im Verzicht auf die erwünschte Verbindung mit dem Volkslied. Er konstatiert aber erfreut, dass „extreme modernistische Richtungen bis jetzt keinen oder nur ganz geringen Einfluss auf die polnische Musik, derer Kern gesund blieb und ist“, hätten. Im Gegenteil dazu findet der Komponist Emil Hlobil

¹Pavel Eckstein, *Notizen aus Warschau. Ein Paar Eindrücke aus dem I. internationalen Festival der gegenwärtigen Musik*, in: *Musikalische Rundschau* (1956), S. 980–981.

in seinem Artikel über die zeitgenössische polnische Musik, der in demselben Jahr auf den Seiten der „Musikalischen Revue“ erschien,² eine weitere Anwendung des Volksliedes im Werk von W. Lutoslawski. Hlobil ist mit der „Zeitgenössischen Prägung“ der polnischen Musik sowie damit, wie undogmatisch und auf welche kreative Art und Weise in Polen die Thesen über den Nationalcharakter des kompositorischen Ausdrucks, über die Anknüpfung an die Tradition und über die Zugänglichmachung der Musik den Massen gegenüber, aufgenommen wurden, begeistert. Er vergisst aber nicht, hinzufügen, dass auch in Polen kein Zweifel über die Richtigkeit dieser Thesen bestehe. Er schätzt die technische Gestaltung der Kompositionen polnischer Autoren, die aber nicht zur Last „einer realistischen Darlegung des heutigen Lebens, der neuen Gefühle, die die Zeit der Blüte des Sozialismus mitbringt“, fielen. Emil Hlobil appelliert in seinem Artikel mittels pflichtiger „sozialistischer“ Rhetorik auf die Überwindung der gegenseitigen Isolation, territorialen Kleinheit, und zwar nicht nur im Rahmen der zeitgenössischen Kunst der volksdemokratischen Staaten, und auch wenn nur in Andeutungen, macht er auf den Bedarf der Konfrontation mit dem Westen aufmerksam.

Mit einer weitgehend komplexen Überlegung über die Neue Musik von der Position des sozialistischen Realismus aus trat in seiner Reflexion des Festival-Geschehens in Warschau im Jahre 1958 Jaroslav Jiránek, ein Musikwissenschaftler und in seiner Zeit ein sehr einflussreicher „Kulturpolitiker“³ auf. In dem ganzen Text Jiráneks ist im Grunde genommen eine negative Einstellung gegenüber dem polnischen Festival zu spüren und das Misstrauen gegenüber der Neuen Musik und deren Verurteilung erreichten hier ihren Höhepunkt. Jiránek stellte das Grundbestreben des Festivals, das neue zu suchen, in Zweifel. Die Begriffe „Experiment“ und „System“ würden nach seiner Meinung zu bedenkenlosen Fetischen. In einem unkritischen Ansehen von Vorbildern aus Westen komme in Polen ein neuer Dogmatismus zum Leben. Ähnlicherweise wie Eckstein seien ihm vor allem Schön-

²Emil Hlobil, *Über die Reise nach Polen*, in: *Musikalische Rundschau* (1956), S. 674f.

³Jaroslav Jiránek, *Warschauer Meditationen über die Gegenwart*, in: *Musikalische Rundschau* (1958), S. 821–825.

bergs Dodekaphonie, serielle Musik und die sog. elektronische Musik unannehmbar, die nach dessen Meinung gerade für Polen die größte Anziehung hätten. Als zentrale Überlegung des Textes Jiráneks ist dessen ideologische Analyse der dodekaphonischen Musik wahrzunehmen: „Die Dämmerung des Weltkapitalismus, heutzutage weitgehend schon als eine Epoche des Imperialismus bezeichnet, führte durch tiefe Widersprüche seiner unmenschlichen Welt die besten Darsteller der künstlerischen Intelligenz aller Nationen zu verschiedenen Formen des sog. Nonkonformismus. Eine der Erscheinungen [...] war die beabsichtigte Zerstörung aller bisherigen ästhetischen Konventionen und Normen. In der Suche nach der persönlichen bürgerlichen Freiheit, dargelegt als eine absolute Unabhängigkeit von der verhassten kapitalistischen Gesellschaft, strebte der Künstler auch nach einer absoluten schöpferischen Zwanglosigkeit und Freiheit, dargelegt als eine absolute Unabhängigkeit von der lebendigen künstlerischen Tradition.“ Die dodekaphonische Technik hat also nach Jiránek ihre Berechtigung nur im Falle der Werke, die auf die Kritik der grauenhaften Seiten der unmenschlichen bourgeoisen Gesellschaft ideen-konzentriert sind, nicht aber in der zeitgenössischen Musik der volksdemokratischen Gesellschaften. Als Beispiele „der gesunden Entwicklung der polnischen zeitgenössischen Musik“ versteht Jiránek zum Beispiel die Trauermusik von Lutoslawski, da die Komposition in ihrem Ausklang nicht destruktiv wirke, sondern sie in seiner besonderen Befreiung und Aufhellung austöne, sowie Bairds *Vier Essays für das symphonische Orchester*, da man hier auch trotz des immanenten Dodekaphonie „menschlich wärmere Töne erreichen“ könne. Bei der jüngsten polnischen kompositorischen Generation bestehe aber nach Jiránek die Gefahr einer gewissen Verwirrung. „Man vergisst auf einmal, dass in der heutigen Zeit, in welcher der entscheidende Kampf zwischen der Welt des Sozialismus und des Kapitalismus stattfindet, auch der Begriff der Gleichzeitigkeit ein doppelbrechender Begriff ist, genauso wie die Tatsache, die er widerspiegelt. Der Mensch selbst fühlt sich entweder zeitgenössisch sozialistisch oder zeitgenössisch kapitalistisch.“ Nach Jiránek stelle das Festival eine Konfrontation der Welt von Schönberg, Berg und Webern mit der Welt von Prokofjew und Schostakowitsch dar. Die ersten von ihnen zielen von der Gesellschaft zu dem Einzelnen, der isoliert bleibt, hin,

und von hier aus nur zu einem denkbaren und von dem Menschen unabhängigen abstrakten „Ästhetischen“. Die zweite Welt, also die für Jiránek einzige heutzutage richtige Welt, kämpfte sich im Gegenteil von dem traditionellen „Schönen“ an durch und gelangte über psychologische Probleme des gegenwärtigen Einzelnen an das gesellschaftliche Ideal der Zukunft.

In dem Bereich Überlegungen Jiráneks setzte um ein Jahr später auch Václav Felix, Komponist und gleichzeitig Sekretär der kompositorischen Sektion des Verbandes der tschechoslowakischen Komponisten, fort.⁴ Nach Felix bestehe die Hauptfrage in Polen dieser Zeit im Problem der schöpferischen Freiheit. Die schöpferische Freiheit gebe es nach seiner Meinung in zwei entgegengesetzten Auffassungen. Sie könne entweder als Bestreben nach der freien Gestaltung nur ihres eigenen fiktiven Welt wahrgenommen werden, oder als Hilfe, in der realistischen Welt die richtige Stelle für die eigene Persönlichkeit zu finden, dienen. Für Václav Felix ist nur die zweite Freiheit die einzige richtige, da sie vor den Künstler den wichtigsten Zielpunkt die Eroberungen der Herzen der breiten Volksmassen darstelle. „Es ist sehr schwer, mit Worten die Tiefe der Kluft zu äußern, die diese Auswüchse des Individualismus von der Musik von Schostakowitsch, von der das Gefühl einer tatsächliche, echten menschlichen Freiheit ausstrahlt, unterscheidet.“ Felix spricht im Plural, wenn er das Festivalgeschehen auswertet, er definiert sich in der Rolle des Leiters der tschechoslowakischen Gruppe, deren „kollektive Meinung“ er jetzt den Lesern der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ (Musikalische Rundschau) übermittelt. So spricht er auch darüber, dass alle die Möglichkeit hätten, sich zu überzeugen, dass die serielle Musik wirklich sinnlos und chaotisch klinge und dass die konkrete Musik nichts anderes als Magnetophon-Mix von verschiedenen Lärmen und Rappeln sei und demgegenüber „die realistische“ Musik sozusagen einen Manifestationserfolg mit der Festival-Aufführung Suchoň Opera *Krútnava* erfahre. Felix ist durch die Situation der polnischen Musik, in welcher extrem individualistische Richtungen, die im Westen aus gewissen gesellschaftlichen Voraussetzungen erwachsen und deswegen in volksdemokratischem Polen

⁴Václav Felix, *Warschauer Meditationen über schöpferische Freiheit*, in: *Musikalische Rundschau* (1959), S. 808f.

keine Begründung mehr hätten, modern werden, beunruhigt. Die Zeitgenössigkeit und die schöpferische Freiheit werden hier nur zu oberflächlichen Mottos und die polnische Musik setzt sich selbst allmählich „der Tyrannei der Mode beleidigend aus“. Václav Felix betrachtet die Versuche von Henryk Górecki und Krzysztof Penderecki als peinlich und äußert sein Bedauern darüber, dass sich die ursprünglich „realistischen“ Komponisten T. Baier und Witold Szalonek von westlichen Vorbildern irreführen ließen. „Der morbid pessimistische Text“ der Kammerkantate von Szalonek ärgerte Felix insoweit, dass er den Komponisten in seinen Zeilen fragte: „Was für eine schwarze Brille ist es, durch die Du die Welt um Dich anschaut, junger Mensch?“ Václav Felix kritisiert auch das niedrige Geschmacksniveau des Festivalpublikums, welches nach seiner Meinung vor allem der nicht realistischen Musik ein unverdientes Interesse widmete, wobei dies sich das Zeugnis der Ignoranz und des Snobismus verdiene.

Der Musikwissenschaftler und einer der Hauptdarsteller des Verbandes Josef Burjanek besuchte den Warschauer Herbst um ein Jahr später. Auch er beschäftigt sich mit dem nicht zufriedenstellenden Zustand der aktuellen polnischen Musik.⁵ Die meisten zeitgenössischen polnischen Komponisten orientieren sich mit Webernschen Mitteln auf die Experimente von Boulez und Stockhausen, was nach Burjanek „eine Universalität unrichtiger Art, die künstlich an eine andere gesellschaftliche Tatsache und deswegen also auch in einem anderen ästhetischen Milieu, aufgepfropft sei“, ist. Seine Anerkennung gehört nur den Werken von Witold Lutoslawski, die Werke anderer Autoren verurteilt er, da diese nach seiner Meinung aus der „formalistischen und negativen Ästhetik“ herausgingen. Die dodekaphonischen und seriellen Techniken können nach Burjanek nur zur Äußerung des Grauens und des Sterbens genutzt werden, abgesehen davon, wie wenig sie den Menschen verständlich sein könnten. Er fragt danach: „Mit welchen Lebensthemen die polnischen Komponisten diese Methoden verbinden oder zu verbinden beabsichtigen?“ Burjanek zieht aus den Überlegungen über die polnische Musik seine Schlussfolgerungen für die tschechische und slowakische neue

⁵Josef Burjanek, *Warschauer Herbst*, in: *Musikalische Rundschau* (1960), S. 851f.

Musik: „Unser Programm kann kein Durchschnitt sein, an dieses Kriterium hat uns unsere Partei richtig und in dem passenden Moment erinnert“, sagt Burjanek und meint, dass mit der Forderung der Überdurchschnittlichkeit sich auch die Möglichkeit des Experimentes verbände, allerdings eines solchen Experimentes, welches nicht nur für lediglich fünfzig Fachleute bestimmt wäre. „Ein grundsätzlicher Zug der sozialistischen realistischen Kunst ist der Faktor des neuen Publikums, seiner enormen Anzahl, wobei dies eine grundsätzliche Tatsache, mit welcher der Künstler in dem Maße, in dem ihm ein weiteres Leben dessen Gedanken, dessen Empfindlichkeit und dessen Schaffenswerkes, wichtig ist, rechnen muss.“

In den in den sechziger Jahren publizierten Texten, die den Warschauer Herbst reflektieren, traten trotzdem die ideologischen Begriffe und Kriterien allmählich in den Hintergrund und deren Autoren widmeten sich mehr der Analyse einzelner eintretender Tendenzen und Richtungen. Ein gemeinsamer Nenner dieser Darlegungen ist der traditionalistische ästhetische Ausgangspunkt der Verfasser und deren nicht zu überwindendes Misstrauen Experimenten gegenüber. Vilém Pospíšil berichtet in seinem Artikel, in dem das Geschehen während des Festivals im Jahre 1961 erfasst wurde, dass die Dodekaphonie bis auf seltene Ausnahmen der Urgrund von allem, was auf dem Festival stattgefunden hatte, sei.⁶ Allerdings waren die klassischen dodekaphonischen Werke neben „den neuesten seriellen, punktualistischen und anderen Gebilden eine Oase fast klassischer Musikalität“. Über die Kompositionen dieser Richtung spricht Pospíšil als über Auswüchse, die der Musik keine Entwicklung sicherstellen könnten. Das Erfinden immer neuer und neuer Techniken und Stile dient Pospíšil als Nachweis der Tatsache, dass die Komponisten an Mangel der Invention litten, dass sie nicht imstande seien, „ein Stück ordentlicher, menschlicher und wirklich schöner und emotionell wirkender Musik, zu komponieren“. Das war nach Pospíšil auch der Fall der aleatorischen *Jeux vénitiens* von Witold Lutoslawski, die hier in diesem Jahre unter großen Diskussionen zum ersten Mal aufgeführt wurden. Auch am Anfang seines Gesprächs mit

⁶Pospíšil Vilém, *Warschauer Herbst 1961 – Krisis der Invention?*, in: *Musikalische Rundschau* (1961), S. 827f.

Lutoslawski, das um zwei Jahre später auf den Seiten der „Musikalischen Revue“ (Hudební rozhledy) erschien,⁷ noch vor einem eigenem Versuch des Komponisten, dessen Kompositionsansätze zu erklären, bietet Pospíšil dem Leser seine Bewertung der Aleatorik: „Allerdings kann man heute sagen, dass der Aleatorik kaum der Weg ist, welcher zur nachhaltigen Bereicherung der gegenwärtigen Musik führen sollte.“

Von dem Warschauer Herbst im Jahre 1962 gibt es zwei publizierte Zeugnisse, die einander in ihren Meinungen recht ähnlich sind. Bohumil Karásek⁸ lässt wahrscheinlich als der erste der Warschauer Beobachter positive Möglichkeiten der Elektronik in der Musik zu und weist darauf hin, dass es nötig sei, dies zur Kenntnis zu nehmen, sie zu untersuchen, eventuell zu beherrschen. Unter dem Einfluss der Erfahrungen aus Warschau äußert es sich kritisch zu der gegenwärtigen tschechischen Produktion, wobei er sagt, dass „der konservierende Durchschnitt des sogenannten Realismus in der Musik nirgendwohin führt“.

Der wirklich „realistische“ Komponist und bedeutende Verbandsfunktionär Věroslav Neumann orientiert seinen gesamten Text über den Warschauer Herbst im Grunde genommen auf Überlegungen darüber, womit es möglich sei, unsere realistische Musik von heute, die zum Unterschied zu vielem anderen in Warschau über einen gesunden Kern verfüge, zu bereichern oder wovor sie im Gegenteil zu schützen sei.⁹ Er nimmt die Verschiebung des Hauptinteresses der avantgardistischen Musik im Bereich des Klanges und dessen Qualität als einen sympathischen Zug der aktuellen Musik wahr und meint, dass auch unserer Musik nicht schaden würde, wenn sie nach einer größeren Sinneswirkung streben würde. Gleichzeitig macht er darauf aufmerksam, „dass die Jagd nach der außergewöhnlichen Anziehungskraft des Klanges und der Exklusivität, falls diese zum einzigen Ziel des gesamten Bestrebens wird, vernichtend ist“. Als Beispiel nennt er einige

⁷Vilém Pospíšil, *Kreative Suche nach Witold Lutoslawski*, in: *Musikalische Rundschau* (1963), S. 17.

⁸Bohumil Karásek, *Festival der Kreuzungen und Konfrontationen*, in: *Musikalische Rundschau* (1962), S. 810–813.

⁹Věroslav Neumann, *Nachwirkungen von Warschau*, in: *Musikalische Rundschau* (1962), S. 852f.

Werke von Krzysztof Penderecki, in denen der Komponist mit Artikulationsmöglichkeiten der Instrumente experimentiere. „Ein solches ‚auf den Kopf stellen‘ der Werte ist für mich aus grundsätzlichen Ideengründen unannehmbar, weil ich die erzieherische Funktion der Musik in der Gesellschaft anerkenne.“ Nichtsdestoweniger lässt er zu, dass es möglich sei, von hier zu schöpfen und das Arsenal der Ausdrucksmittel der realistischen Musik, die ihm hinsichtlich der Werte am höchsten stehe, zu erweitern: „Ich habe mich sicher nicht über die Tatsache belehrt, dass die Prinzipien der realistischen Musik, die wir anerkennen, als Überbleibsel abzulehnen sind. Es ist aber erforderlich, sie immer mit der gesamten Entwicklung der Musik in der Welt, und zwar sowohl in Osten als auch in Westen, zu konfrontieren.“

Im Jahre 1963 erschien in Warschau zum erstenmal Jaroslav Volek. Nachfolgend bietet er darüber eine ziemlich sachliche und von Ideologie befreite musikwissenschaftliche Analyse.¹⁰ Gleich am Anfang bemerkt Volek eine zahlenmäßig unausgeglichene Vertretung der Festival-Beobachter. Während aus der Tschechoslowakei nach Warschau mehrere Fachinteressenten kamen, waren die Länder des westlichen Blocks immer durch je einen Musikpublizisten vertreten, was er mit den Worten kommentiert: „Gerade die Zusammensetzung der Beobachter hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Hauptschau wahrscheinlich in Darmstadt stattfindet (das von uns sehr weit entfernt ist) und so funktioniert Warschau als eine Filiale für die Länder östlich von der Elbe.“ Volek begrüßte in seinem Text die Aleatorik, die für ihn eine hoffnungsvolle Richtung neuer Musik darstellt, wobei sie die Rückkehr aus der Sackgasse der technizistischen und einseitig desintegrativen Entfremdung zu dem menschlichen Charakter der Musik bedeute, mit Begeisterung. Am lebensfähigsten scheinen ihm insbesondere die Werke der polnischen Komponisten zu sein, er nimmt allerdings aleatorische Ansätze auch in einer extremen, dadaistischen Auffassung positiv auf. Volek ist in seiner Bewertung gegenüber der elektronischen Musik recht nachsichtig, wobei er sagt, dass insbesondere in der Verbindung mit dem Bild, dem Wort oder einer anderen Musik, in der Verbindung zu einem

¹⁰Jaroslav Volek, *Warschauer Herbst zum siebenten Mal*, in: *Musikalische Rundschau* (1963), S. 804–807.

bestimmten Raum und Milieu, diese Musik von großer und prägender Mitteilbarkeit sein könne, obwohl sie bis jetzt eher nur ein Defilee der Töne und nicht die kompositorische Entwicklung in der Zeit ist.

In den folgenden Jahren konzentrierten sich die tschechischen Kommentatoren des Warschauer Herbstes vor allem auf das Problem der Aleatorik, in der Neuen Musik und auf den Zustand der gegenwärtigen tschechischen Produktion. Ivan Jirko preist im Jahre 1964¹¹ den Rückzug des Serialismus zu Gunsten der Musik, in der Klangkomplexe zum maßgebenden Faktoren des Werkes werden, wobei er aber dieser Musik nur wenige Chancen gibt. Jirko spricht über viele Gefahren der Aleatorik, und zwar über die Gefahr der Amorphie, Diskontinuität und vor allem der statischen Prägung. Er informiert über den Misserfolg der tschechischen Komponisten Kotík und Komorous, auf deren Werke das Publikum mit Pfeifen, Getrappel oder mit mächtigem Lachen reagierte und deren Auftritte Jirko einen Festival-Skandal nennt. Um ein Jahr später wurden aber Kabeláčs *Eufemias* sowie der Chor von Marek Kopelent *Mutter (Matka)* sogar von großen Ovationen begleitet. Zdeněk Candra, ein Referent in der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ (Musikalische Rundschau),¹² zieht daraus den Schluss, dass ein günstiger Augenblick für die tschechische Musik gekommen sei: „Die tschechischen Autoren, denen zum größten Teil Ambitionen, an den Sphären äußerster Experimente zu partizipieren, fehlten, erwarben bis jetzt schlicht und ohne Aufregung große Erfahrungen mit der Nutzung neuer kompositorischer Vorgehensweisen zu Gunsten des tatsächlichen Schaffens.“ Aus den Referaten gehen auch Eindrücke einer Krise der Neuen Musik, also des Mangels an tatsächlichen Persönlichkeiten, hervor. Allerdings wurde zum Schluss des Festivals im Jahre 1966 die *Lukas-Passion* von Penderecki aufgeführt, die auch im März dieses Jahres in München ihre Premiere hatte. Die Reaktionen auf Krzysztof Penderecki waren von Anfang an deutlich. Vladimír Šeřl verheimlicht seine Begeisterung und sei-

¹¹Ivan Jirko, *Was gibt es neues beim Warschauer Herbst*, in: *Musikalische Rundschau* (1964), S. 850–852.

¹²Zdeněk Candra, *Überlegungen am Rande des Warschauer Herbstes*, in: *Musikalische Rundschau* (1965), S. 832–834.

ne Achtung diesem Werk gegenüber nicht, wobei er behauptet, dass die *Lukas-Passion* das einzige wirklich starke und vollkommen überzeugende Werk sei, korrigiert jedoch seine Begeisterung sogleich ideologisch. Der philosophische Ausgangspunkt des Werkes sei sehr problematisch und für einen Künstler der sozialistischen Gesellschaft „gelinde gesagt anachronistisch“. ¹³ Probleme mit den Werken von Penderecki artikuliert um ein Jahr später auch Jiří Fukač, der nach dem Hören des *Dies irae* meint, „dass durch ähnlich expressive Bilder kein weiterer Weg führt“. ¹⁴ Nach Fukač entstünden viele ähnliche Werke, und es bestehe hier die große Gefahr einer Konventionalisierung, weil das Grundmodell, seinerzeit von Schönberg vorgegeben, schon seit Jahrzehnten nur weiter filtrierte oder im Gegenteil kompliziert worden sei.

Jiří Fukač versucht in seinem Artikel aus dem Jahre 1967, ¹⁵ eine Zusammenfassung des Verhältnisses der tschechischen Musikwissenschaft zum Warschauer Herbst zu formulieren, und stellt fest, dass es eher möglich sei, eine Entwicklung von Vorbehalten als eine Zunahme positiver praktischer Stellungnahmen zu beobachten. Warschau blieb eine Quelle der Zweifel. Fukač kritisiert auch den Zustand der tschechischen Gegenwartsmusik, den Mangel an elektronischen Studien und an Klangkörpern, die bereit wären, neue Partituren zu realisieren. Nicht einmal Fukač findet im Jahre 1967 in Warschau eine annehmbare Zahl überzeugender künstlerischer Taten. „Die Tendenzen, die noch vor kurzer Zeit scharf ausgeprägt waren, wurden aufgeweicht und im Meer der Synthese matschig.“ Er stellt fest, dass im Vordergrund Fragen der Klangfarbe und des Ausdrucks stünden, dass aber die Komponisten auf eine andere Art und Weise als vor einigen Jahren vorgingen. „Neue Mittel schockieren und provozieren niemanden.“ Man knüpfe die Beziehung zur Tradition neu, und Fukač ist sich nicht sicher, ob diese „Heirat der Tradition mit neuen Mitteln“ ein erfolversprechender Ausgangspunkt sei.

¹³Vladimír Šeřl, *Das Warschauer Warten*, in: *Musikalische Rundschau* (1966), S. 632–635.

¹⁴Jiří Fukač, *Warschauer Realisierungen*, in: *Musikalische Rundschau* (1967), S. 604–606.

¹⁵Ebd.

Danach hat die tschechische Musikpublizistik zum Thema des Warschauer Herbstes einige Jahre geschwiegen, vielleicht deshalb, weil sie sich mit ihren eigenen Problemen der dramatischen politischen Ereignisse am Ende der sechziger Jahre beschäftigte. Möglicherweise ist das Interesse am Besuch des polnischen Festivals auf gewisse Zeit gesunken oder es standen im Verein keine ausreichenden Reisemittel zur Verfügung. In den siebziger Jahren wird wieder über den Warschauer Herbst berichtet, aber nicht mehr in Form von regelmäßigen, umfangreichen und oft sehr ablehnenden Referaten. Warschau als „Darmstadt auf volksdemokratische Art und Weise“ wird zu einem zwar renommierten, doch üblichen Musikfestival, dessen einzelne Jahrgänge ein gewisses professionelles Niveau eingehalten haben. Die pikante Prägung als einzige Veranstaltung ihrer Art in den Ländern des Ostblocks ging allmählich verloren. Auch die Darstellungen von der Normalität der gesamten Musikkultur lassen immer wieder ein Bewusstsein vom Verlust der Kontinuität der gegenwärtigen tschechischen Musik im Weltgeschehen erkennen und geben zu verstehen, dass es keinen Sinn habe, das Geschehen der Neuen Musik ideologisch zu kommentieren und unsere Musik „des gesunden Kerns“ in diesem Zusammenhang ständig zu rechtfertigen.